BIBLIOTECA SELECTA

RICARDO WAGNER

Mis ideas

1 Pta.

MIS IDEAS

BIBLIOTECA SELECTA.—5

RICARDO WAGNER

MIS IDEAS

CARTA A FEDERICO VILLOT

VERSIÓN CASTELLANA

BARCELONA
Imprenta de MANUEL TASIS
Tallers, 6, 8 y 10.
1904

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

A primeros de Diciembre de 1860 representábase en el teatro de la Opera de Paris el *Tannhauser* de Wagner, y como que había el propósito de repetirlo en Marzo del siguiente año, su autor consideró oportuno resumir en un volúmen sus ideas sobre el arte, y para ser más comprendidas acompañarlas de una traducción de sus poemas líricos. Y, en efecto, el volumen se público, conteniendo *El Barco Fantasma*, *Tannhauser*, *Lohengrin* y *Tristan é Isolda* precedidos de una carta á Federico Villot que es el trabajo con que hoy enriquecemos la Biblioteca Selecta.

La publicación de dicho volúmen y las representaciones del *Tannhauser* fueron un fracaso completo para su autor, llegando hasta el extremo de afirmar la mayoría de los críticos de la época que Wagner y sus ideas habían de enterrarse para siempre.

Para mayor gloria del arte no sucedió así. Aunque lentamente sus obras musicáles se abrieron paso y los libros que publicó llegaron á agotarse, hasta el punto de que el volúmen de referencia alcanzó precios muy altos en el mercado de libros. Una reimpresión se hacía cada vez más necesaria y conside-

rándolo así Mr. Durán publicó una segunda edición en 1893, mucho más lujosa que la primera. Dos versiones castellanas conocemos de la *Carta á Villot*, la una publicada en Madrid sin fecha en un pequeño en 8.° y la otra en Barcelona en 1883. La primera tiene recortados algunos párrafos y abreviados muchos conceptos, la segunda lo mismo que la nuestra es íntegra y fiel hasta en los más pequeños detalles.

Sr. D. Federico Villot:

Me ha pedido usted un resumen claro de las ideas sobre el arte que tengo emitidas en una serie de escritos publicados en Alemania hace ya muchos años. Allá esas ideas han hecho mucho ruído, han causado el suficiente escándalo para excitar, hasta en la misma Francia, la curiosidad con que fuí acogido. Usted cree oportuno que una exposición reflexiva de mis pensamientos puede disipar más de un error, más de una preocupación, y poner hasta á los espíritus meticulosos en el caso de poder juzgar mis obras, ahora que empiezan á ser conocidas. Pues bien; ahora tengo que ser más claro que entonces. Hoy no podría lanzarme una vez más en aquel laberinto de consideraciones teóricas y puras abstracciones. A la repugnancia pronunciada que siento á leer

mis escritos teóricos, debe añadirse que en la época en que los compuse me hallaba en una situación de espíritu completamente anormal, en una de esas situaciones en que el artista está inspirado como no lo será jamás. Permítame usted que, ante todo, fije bien aquel estado de mi espíritu; con sus rasgos esenciales, tales como yo puedo representármelos hoy, y que me extienda un poco en este punto. Creo facilitar mucho, por medio de esta pintura de una disposición puramente personal, el reconocimiento del valor de mis principios sobre el arte. Ya he dicho que ahora no puedo ni debo tomar esos principios en su forma puramente abstracta. Eso sería contrario al objeto que me propongo.

Podemos considerar la naturaleza en su conjunto como un desarrollo graduado, desde la existencia puramente ciega hasta la plena conciencia de sí. Especialmente el hombre ofrece la prueba más completa de este progreso. Pues bien: este progreso es tan interesante de observar en la vida del artista como su genio: sus creaciones son justamente lo que ofrece al mundo su propia imagen y le eleva á la conciencia de si mismo. Pero en el mismo artista, la energía creadora es por su naturaleza espontánea é instin-

tiva. Y cuando se tiene necesidad de estudio, para apropiarse el tecnicismo necesario á la realización, bajo las formas del arte, de los tipos que el pensamiento crea, la elección definitiva de los medios de expresión no supone la reflexión, sino que esta se determina más bien por una tendencia expontánea que precisamente es la que constituye en el artista el carácter de su genio particular. Una reflexión sostenida no llega á ser necesaria al artista hasta el momento en que tropieza con algún grave obstáculo en la aplicación de los medios que le son necesarios para expresar sus ideas: quiero decir, cuando los medios de realizar sus concepciones le son más difíciles de reunir ó le faltan por completo. En este último caso corre riesgo de encontrarse, más que otro alguno, no solamente en órganos inanimados, sino en un conjunto de fuerzas artísticas vivas. El poeta dramático necesíta, en la más rigurosa acepción de la palabra, de ese conjunto para dar á su obra una expresión inteligible; está obligado á contar con los recursos del teatro, y el teatro, como conjunto de las artes de la representación, sometido á leyes particulares, constituye en sí mismo una rama especial del arte. Ante todo el poeta dramático, al abordar el teatro, encuentra

en él un elemento de arte ya constituído y tiene que fundirse con él, por medio de las leyes especiales que le rigen, para ver realizadas sus propias concepciones. Si las tendencias del poeta se encuentran en perfecto acuerdo con las del teatro; no surgirá el conflicto que he señalado, y sólo habrá que considerar el carácter de ese acuerdo para apreciar el valor de la obra producida y ejecutada. Pero si, por el contrario, son radicalmente divergentes, compréndese sin esfuerzo el enfadoso extremo á que se vé reducido el artista, pues sólo puede emplear, para expresar sus ideas, un órgano destinado desde el origen á objetos diferentes del suyo.

Debo confesar que, en cierta época de mi vida, me hallé en semejante situación y por lo tanto víme obligado á pararme en mi carrera de producción más ó menos espontánea. Largas reflexíones he necesitado para sondear los motivos de esta situación enigmática y darme cuenta de ellos. Quizá ningún artista ha sentido tan pesadamente sobre sí la necesidad de resolver un problema tan delicado; porque quizá nunca se habían puesto en juego elementos tan diversos y tan particulares. La poesía y la música por una parte, y el teatro lírico por otra, es decir la institución pública artística más equívoca,

más discutible de nuestro tiempo, he aquí cuanto se trataba de conciliar.

Permítaseme señalar, desde luego, una diferencia muy grave á mis ojos entre la situación de los autores de ópera respecto del teatro en Francia y en Italia, y su situación en Alemania. Esta diferencia es tan importante que será apreciada facilmente en cuanto yo la haya definido, porque el problema en cuestión no puede platantearse tan imperiosamente sino por un autor aleman.

En Italia donde se constituyó por vez primera la ópera ¿cuál era la única misión del músico? Tenía que escribir para tales ó cuales cantantes en los que el talento dramático ocupaba un lugar muy secundario, y escribía motivos destinados á proporcionar á dichos artistas ocasión de desplegar sus facultades. El libro y la escena no eran más que pretextos; no servían más que para dar un tiempo y un lugar á esa exhibícion de cantantes. La bailarina alternaba con la cantante y bailaba lo que la otra cantaba. La misión del compositor estaba limitada á suministrar variaciones de un tipo determinado de motivos. Reinaba como se ve la más completa armonía hasta en el más pequeño detalle. El compositor escribía para tales ó cuales cantantes y la individualidad

de estos le indicaba el carácter de las variaciones que debía proporcionarles. La ópera italiana se había convertido de este modo en un género aparte que no tenía nada que ver con el drama verdadero y permanecía particularmente extraño hasta á la música misma. Del desarrollo de la ópera en Italia data para el conocedor la decadencia de la música italiana. La evidencia de esta aserción será completa para todo espíritu que posea una idea exacta de la sublimidad, de la riqueza, de la incomparable profundidad de expresión de la música religiosa en Italia en los sigios precedentes. Después de haber oído el *Stabat Mater* de Palestrina, ¿quién puede considerar á la música italiana de ópera como hija legítima de tan sublime madre? Dicho esto, haré notar, como pertinente al objeto que me propongo, esta sola consecuencia: que en Italia ha existido hasta nuestros días una plena armonía entre las tendencias del teatro de ópera y las del compositor.

Lo mismo sucede en Francia. Las relaciones entre el teatro y el compositor han sido muy parecidas. Solamente que el cantante ha visto, al mismo tiempo que el compositor, engrandecer su misión, pues la cooperación del poeta dramático ha tomado aquí mucha más importancia que en Italia. Apropiadas

al carácter francés y al estado de la poesía dramática y de las artes de representación que acababan de tomar notable impulso, las exigencias de estas artes se imponían también imperiosamente en la ópera. En la *Grande Opera* se formó un estilo fijo que tomado en sus rasgos principales de los reglamentos del *Teatro francés* satisfacía todas las necesidades y todas las exigencias de una representación dramática. Sin querer por ahora definirlo con más rigor, diré: que existía un teatro modelo determinado; y que en este teatro se había formado el estilo que se imponía al actor y al compositor con igual autoridad, y que el autor encontraba ya un cuadro exactamente circunscrito, que debía llenar por medio de una acción y de la música, con el concurso de actores y cantantes conocidos de antemano y en perfecto acuerdo con él para realizar lo que se proponía.

Cuando Alemania recibió la ópera era un producto exótico ya desarrollado, y este producto era radicalmente extraño al carácter de la nación.

Algunos príncipes alemanes habían llamado á sus Cortes sociedades italianas de ópera acompañadas de sus compositores.

Los músicos alemanes empezaron á ir á Italia para aprender á componer óperas.

Mas tarde los teatros, para complacer al público, pusieron óperas traducidas, algunas francesas.

Los ensayos de ópera alemana no eran más que imitaciones de óperas extranjeras. Por más que se hizo no se pudo formar un teatro central, un teatro modelo.

Todos los estilos coexistían en la más completa anarquía; el estilo francés, el estilo italiano y la imitación alemana de uno y otro. Hay que añadir las tentativas que se hacian para formar la antigua *comedia con canto* que nunca había salido del género popular é independiente, tentativas casi siempre vencidas por la preeminencia de las formas técnicas tales como venían del extranjero.

De estas influencias y en esta confusión nacía un inconveniente bastante grande: la ausencia completa de estilo en las representaciones de ópera.

En ciudades de una población restringida, cuyo teatro no podía tener público frecuentemente renovado para dar al repertorio el atractivo de la variedad, se representaban mezcladas las óperas italianas, las francesas, las imitaciones alemanas de ambas, y las *comedias con canto* más vulgares; asuntos cómicos, asuntos trágicos; todo se cantaba

y se representaba por los mismos cantantes.

Trozos compuestos para los primeros cantantes italianos y apropiados á sus facultades personales, tenían que ser interpretados por cantantes sin estudio y sin práctica, en una lengua de un carácter diametralmente opuesto al de la lengua italiana; y naturalmente salían desfigurados de la manera más ridícnla.

Otras veces se trataba de óperas francesas cuyo efecto consistía en una declamación patética de frases retóricamente cuidadas; y eso había que representarlo en una traducción fabricada de prisa y á vil precio por artesanos literarios que cási nunca conseguían conservar la relación de las frases declamadas con la música. De todo esto nada bueno podía resultar. Por ninguna parte aparecía el teatro modelo de ópera, un teatro impulsado por dirección inteligente, un teatro independiente. Y para colmo de desdichas, ó no había educación en las voces, ó cuando se encontraba alguna era defectuosísima.

Resúmen artístico del origen de la ópera alemana: la anarquía.

Si una inclinación decidida, si la educación, impulsaban á un artista verdadero hacia el teatro en Alemania, no encontraba

base y había de preferir necesariamente escribir óperas en Italia para los italianos y en Francia para los franceses.

Mientras Mozart y Gluck componían óperas italianas y francesas, la música verdaderamente nacional se desarrollaba en Alemania sobre principios muy distintos á los de la ópera.

Lejos, muy lejos de la ópera y formando esa rama de la música que los italianos abandonaron por completo al nacer la ópera, la música propiamente dicha se desarrolló en Alemania desde Bach hasta Beethoven, alcanzando aquella altura, aquella maravillosa riqueza que todo el mundo ha reconocido,

El músico alemán que separando sus miradas del dominio que le era propio, el de la música coral é instrumental, las dirigía hacia la música dramática, no encontraba en la ópera una forma acabada, imponente, de una perfección relativa que le pudiera servir de modelo, como la encontraba en otros géneros de música.

En el oratorio, en la sinfonía sobre todo, encontraba una forma noble y acabada. La ópera por el contrario, le ofrecía un montón confuso y sin lazo de formas no desarrolladas.

Sobre esas formas veía el artista una convención que no podía comprender y que sofocaba y comprimía toda libertad de desarrollo. Para comprender bien lo que quiero decir compárese la riqueza infinita, prodigiosa, del desarrollo en una sinfonía de Beethoven con los trozos de música de su ópera *Fidelio*. En estos se vé al maestro estrecho, sofocado, sin poder nunca llegar á desplegar su potencia original. En cambio, se le vé abandonarse á la plenitud de su inspiración en la overtura, emprendiéndola con furor desesperado, resultando de aquí un trozo de una amplitud y de una importancia hasta entonces desconocida. Este ensayo de ópera dejó disgustado á Beethoven. No renunció, sin embargo al deseo de encontrar un poema que abriese ancho campo al despliegue de su potencia musical.

El ideal flotaba ante su pensamiento. He ahí el músico alemán. Después de haber perseguido el género cuyo carácter le parecía problemático, se veía atraído y rechazado por él al mismo tiempo; juzgaba las formas absolutamente insuficientes; y la ópera tomaba necesariamente ante el gran maestro una dirección completamente ideal.

Aquí es donde reside la significación propia de los esfuerzos de Alemania, y no so-

lamente en música sino quizá en todas las artes. Permítame usted, pues, que me detenga algo en este punto.

No puede negarse que las naciones romanas de Europa, han adquirido desde hace mucho tiempo, una gran superioridad sobre las naciones germánicas en cuanto á la perfección de la forma se refiere.

Italia, España y Francia habían llegado en este punto á grandes resultados conformes con sus caracteres esenciales; y la vida entera, lo mismo que el arte, habían revestido esa elegancia indiscutible que ha pasado á ser ley.

Alemania había quedado en esta parte en un estado de anarquía incontestable, y los esfuerzos que se han hecho para apropiarse formas ajenas no consiguieron más que aumentar esa anarquía en vez de disimularla.

La evidente inferioridad en que había caído la nación alemana en todo lo relativo á la forma (¿y qué es lo que no tiene relación con ella?) retardó por tanto tiempo, lógica y naturalmente, el desarrollo del arte y de la literatura en aquel país, que, hasta la segunda mitad del último siglo no pudo producirse un movimiento parecido al que las naciones romanas habían realizado desde principios del Renacimiento.

Este movimiento no podía tener en sus principios otro carácter que el de una reacción contra las formas ajenas que se desfiguraban también al trasplantarse, y cuya reacción no podía verificarse en favor de una forma alemana sofocada ó contenida, porque en realidad no existía ninguna. Era un movimiento que impulsaba el afán de descubrir una forma ideal, puramente humana y que no perteneciera exclusivamente á una nacionalidad.

La actividad originalísima, verdaderamente nueva y sin analogías en la historia del arte, de los dos grandes poetas alemanes Goethe y Schiller, constituyó un rasgo definitivo. Por primera vez esa investigación de una forma ideal, puramente humana, de valor ilimitado, era objeto del genio, constituyendo uno de los fines esenciales de sus creaciones.

Rebeldes al yugo de la forma cuya ley aceptaban todavía las naciones romanas, los grandes poetas alemanes considerando las cualidades intrínsecas de esta misma forma diéronse cuenta de sus inconvenientes y de sus ventajas, retrocediendo desde lo que es actualmente hasta el origen de todas las formas del arte en Europa, es decir, la forma griega, preparándose exentos de prejuicios á

la plena inteligencia de la forma antigua, elevándose, en fin, apoyados en esta, á una forma ideal, puramente humana, libre de toda traba de costumbres nacionales, llamada por consiguiente á trasformar sus costumbres puramente humanas, sometidas únicamente á las leyes eternas.

La inferioridad en que la nación alemana se había encontrado hasta entonces respecto de las naciones romanas, se convirtió en una ventaja. La Francia, por ejemplo, encontrándose enfrente de una forma perfeccionada cuyos detalles constituían armonioso conjunto, sujeta por leyes que le satisfacían plenamente y que aceptaba sin resistencia como inmutables, se sentía inclinada á una perpetua reproducción de esa forma y por consecuencia condenada á una especie de estancamiento (en el sentido elevado de la palabra;) pero Alemania, sin negar las ventajas de tal situación, reconocía al mismo tiempo sus inconvenientes y sus peligros, y veía en perspectiva una forma ideal que le ofrecía lo que toda forma tiene de imperecedera, con el bien entendido de desembarazarla de las cadenas de la preocupación. El valor inmenso de esta forma consistía en despojarla de los limitados caracteres de una sola nacionalidad para hacerla acequible á todas las inteligencias.

Si en la literatura la diversidad de las lenguas europeas forma un obstáculo á esta universalidad, en la música no sucede lo mismo, porque la música es una lengua igualmente inteligible á todos los hombres, y ella debía ser la potencia conciliadora, la lengua soberana que, resolviendo las ideas en sentimientos, ofreciera un órgano universal de lo que la intuición del artista tiene de más íntimo, órgano de un alcance sin límites, sobre todo si la expresión plástica de la representación teatral le daba esa claridad de que la pintura solamente puede hasta ahora envanecerse.

Desde aquí, puede usted contemplar, la perspectiva, el plan, y el dibujo, de la obra cuyo ideal se presentaba cada vez más claro á mi pensamiento y que en otra ocasión traté de esbozar teóricamente. Me refiero á aquella época en que yo experimentaba una aversión cada vez más creciente hacia el género que se parecía á mi ideal como se parece un mono á un hombre. Compréndase, pues, hasta que punto me sentiría inclinado á huir de la lucha, á retirarme ante el espectáculo que presenciaba.

Quisiera explicarle á usted esta crisis de mi vida sin fatigarle demasiado con detalles biográficos. Me limitaré, por lo tanto, á en-

tresacar algunos de mis recuerdos; pintaré solamente el singular combate que debe sostener un músico alemán de nuestros días cuando, con el alma llena de las sinfonías de Beethoven, aborda la ópera moderna tal como se la describí á usted desde Alemania.

A pesar de una séria educación científica, viví desde mi juventud en relaciones estrechas y contínuas con el teatro. Esta parte de mi vida corresponde á los últimos años de Carlos María de Weber, que dirigia entonces en la ciudad que yo habitaba (Dresde) la ejecución de sus óperas. Mis primeras impresiones musicales, recibilas de este maestro. Sus melodías me llenaban de entusiasmo. Su carácter y su naturaleza ejercían sobre mí una verdadera fascinación. Su muerte en un país lejano llenó de desolación mi corazón de niño. La muerte de Beethoven siguió de cerca á la de Weber, y esta fué la primera vez que oí hablar del gran maestro y que hice conocimiento con su música, atraído, digámoslo así, por la noticia de su muerte. Las impresiones que recibí determinaron en mí una inclinación cada vez más enérgica hacia la música. Pero hasta más tarde, hasta que mis estudios me introdujeron en la antigüedad clásica, inspirándome algunos ensayos poéticos, no entré á fondo

en el estudio de la música. A la sazón compuse una tragedia con propósitos de hacerle un acompañamiento musical. Dícese que Rossini preguntó un día á su profesor si para componer óperas era preciso aprender contrapunto, y el profesor que solo pensaba en la ópera italiana moderna, contestó, que no. Rossini se dió por convencido y abandonó sus propósitos. Mi profesor, después de haberme ensayado los procedimientos más difíciles del contrapunto, me dijo:—Es probable que nunca tengas que escribir una fuga; pero, no importa, aprende á escribirla; serás independiente en el arte y todo lo demás te será fácil. Con estos antecedentes entré en la carrera de director de música en el teatro, y empecé á hacer óperas sobre poemas de que yo era autor.

Dése usted por satisfecho con esta corta notícia biográfica. Después de lo que le he dicho sobre la ópera en Alemania, con facilidad podrá usted preveer la marcha ulterior de mi espíritu. La dirección de nuestras óperas ordinarias me causaba un sentimiento particular de malestar, una especie de fastidío profundo; pero algunas veces este sentimiento estaba interrumpido por una satisfacción y entusiasmo, que no puedo explicar, cuando á grandes intervalos se ejecutaban

drama musical, dentro del rico torrente de la música alemana, tal como Beethoven la había hecho. Al mismo tiempo, mi comercio diario con la ópera propiamente dicha me desanimaba extraordinariamente, por lo lejos que se hallaba del ideal que yo me había trazado. A medida que iba viendo más claramente la posibilidad de realizar una obra infinitamente más perfecta, á medida que me veía encerrado y comprimido por las funciones que ejercía, en el círculo fantástico y formidable del género en que veía todo lo contrario de lo que me proponía, mi malestar crecía cada vez más y ya se me hacía insoportable. Y no había para menos: todas mis tentativas para operar una reforma en la institución de la ópera, iban á quedar sin resultado. Comprendía que mis proyectos de imprimir una nueva dirección al teatro, eran sueños. Temía que mi voluntad, que mis desvelos, que mis trabajos, todo fuese en valde. Y viendo esa persistencia en el objeto especial del teatro moderno, particularmente la ópera, sobrecogióme la desesperación absoluta, y abjurando de todo ensayo de reforma, rompí todo comercio con la frívola institución.

Las circunstancias me llevaban poderosamente á explicarme la constitución del tea-

tro moderno y su resistencia á todo cambio, por el lugar que ocupaba en la sociedad. Yo veía en la ópera una institución cuyo destino especial era casi exclusivamente ofrecer una distracción y un divertimiento á una población tan fastidiada como ávida de placeres, pero comprendía que hubiera sido una locura querer volver esta institución hacia un objeto diametralmente opuesto, es decir, aplicarla á arrancar á un pueblo á los intereses vulgares que le ocupan diariamente para elevarlo al culto y á la inteligencia de lo que el espíritu humano puede concebir de más profundo y de más grande. No tenía tiempo de reflexionar sobre las razones que han reducido al teatro á ese papel en nuestra vida pública, investigando por otra parte los principios sociales que producirían al teatro tal como yo lo soñaba, como resultado necesario del estado actual de la sociedad. En raras creaciones de artistas inspirados había yo encontrado una base real en que asentar mi ideal dramático y musical. Ahora la historia me ofrece á su vez el modelo y el tipo de las relaciones ideales del teatro y de la vida pública tales como yo las comprendía, y este modelo lo encuentro en el teatro de la antigua Atenas. Allí el teatro no se abría sino en ciertas solemnidades: en

las épocas en que se celebraban fiestas religiosas á las cuales acompañaban los goces del arte. Los hombres más distinguidos del Estado tomaban en esas solemnidades una parte directa como poetas ó directores; parecían los sacerdotes del pueblo: y la plebe parecía dominada por una tan alta idea de la sublimidad de las obras que iban á ser representadas, que los poemas más profundos, los de un Esquilo y de un Sófocles podían ser entregados al pueblo en la seguridad de que habían de ser entendidos. Entonces comprendí las razones dolorosamente averiguadas de la caída de aquel arte incomparable. Mi atención se detuvo primero en las causas sociales de dicha caída, y creí encontrarlas en las razones que habían ocasionado la del mismo estado antiguo. Después intenté deducir de este exámen los principios de una organización política de las cosas humanas que; corríjiendo las imperfecciones del estado antiguo, pudiese fundar un orden de cosas ó las relaciones del arte con la vida pública, tales como existían en Atenas, renacieran más nobles si era posible ó en todo caso más durables. Mis ideas sobre todo esto las consigné en un pequeño escrito titulado *Arte y Revolución*. Mi primer deseo fué darlas á luz en una serie de artículos en

un periódico político francés. Era en 1849, y se me convenció de que el momento no estaba bien escogido para llamar la atención del público francés sobre un objeto de esta naturaleza, y renuncié á esta idea. Hoy creo que sería largo y ocioso consignar aquí el contenido de aquel folleto. Lo que he dicho más arriba basta para que se vean las meditaciones, extrañas en apariencia á mi objeto, á que me entregué para encontrar un terreno real que sirviera de base al ideal artístico que me ocupaba.

Púseme á investigar entonces todo lo que caracteriza la sensible disolución del gran arte griego, y este exámen me ocupó mucho tiempo. Comprendí desde luego un hecho singular: la separación, el aislamiento de las diferentes ramas del arte reunidas en otro tiempo en el drama completo. Asociadas sucesivamente, llamadas á cooperar todas á un mismo resultado, las artes habrían suministrado con su concurso los medios de hacer inteligibles á un pueblo los fines más elevados y más profundos de la humanidad. Pero las ramas constituyentes del arte se habían separado, y en vez de ser institutor é inspirador de la vida pública, el arte se quedó en la categoría de pasatiempo de aficionado, mientras que la multitud corría á

los combates de los gladiadores ó de animales feroces, y los más dulces de carácter alegraban su soledad, ocupándose de letras ó de pintura. He aquí un hecho de importancia capital para mí: las diferentes artes aisladas, separadas, cultivadas aparte, no podían, cualquiera que fuese la altura á que las hubiesen elevado los genios, tener la expresión poderosa y de alcances sin límites que resultaba de la reunión general de todas. Confirmadas mis opiniones por la autoridad de los más eminentes críticos, sobre todo por las investigaciones de Lessing sobre los límites de la pintura y de la poesía, me crei en posesión de un resultado sólido; que cada arte tiende á una extensión indefinida de su potencia, y que esta tendencia la conduce finalmente á su límite, límite que no puede franquear sin correr el peligro de perderse en lo incomprensible, lo extraño y lo absurdo. Llegado á este punto me pareció ver claramente que cada arte pretende, en cuanto llega á los límites de su potencia, dar la mano al arte vecino; y sin abandonar mi ideal encontré un vivo interés en seguir esta tendencia en cada arte particular, pareciéndome que podía demostrarla de la manera más concluyente en las relaciones de la poesia y la música, en presencia espe-

cialmente de la importancia extraordinaria que ha tomado la música moderna. Así intentaba yo representarme la obra de arte que debe abrazar todas las artes particulares y hacerlas cooperar á la realización superior de su objeto, Por esta vía llegaba á la concepción reflexiva del ideal que oscuramente se había formado en mí, como vaga imágen á que aspiraba el artista. La situación subordinada del teatro en nuestra vida pública, situación cuyo vicio había reconocido, no me permitía creer que el ideal pudiese llegar á una realización completa en nuestros días; y por eso la designé con el nombre de *el arte del porvenir*, título que dí á un escrito ya bien desarrollado, en el cual expuse con todos los detalles que pude las ideas que acabo de indicar, y al cual debemos, sea dicho de paso, ese espectro tan bien inventado de una *música del porvenir*. Y este espectro ha llegado á ser tan popular que corre como un fantasma sobre las cuartillas de los críticos. Ya comprenderá usted el valor que tiene esa falsa idea y el objeto con que se ha circulado.

Pasaré por alto el análisis de aquel escrito mío, al cual no doy otro valor que el que quieran darle los espíritus para quienes no sería por demás interesarse como y en que

forma un artista creador se ha esforzado en llegar por todos los medios á la solución de problemas reservados hasta entonces á los críticos de oficio,

La misma reserva debo emplear con otro libro que publiqué poco tiempo después del precedente con el título de *Opera y Drama*, Diseñaré rápidamente el contenido. Las ideas qne en éi consigné tienen naturalmente más interés para mí que para nadie. Eran meditaciones íntimas que yo presentaba con el carácter de polémica, y cuyo objeto principal consistía en la investigación atenta de las relaciones que la poesía sostiene con la música en el punto concreto y dominante de la obra dramática. En dicho libro me creí obligado á combatir ante todo la opinión errónea de los que se habían imaginado que en la ópera propiamente dicha se había llegado al ideal, ó al menos este se encontraba ya bien preparado. En Italia, pero especialmente en Francia y en Alemania, este problema ha ocupado los espíritus más eminentes de la literatura. Los debates de los gluckistas y de los piccinistas de París no eran otra cosa que una controversia, insoluble por su naturaleza, sobre la cuestión de saber si en la ópera puede alcanzarse el ideal del drama. Los que se babían comprometido

á sostener esta tésis, se sentían débiles, á pesar de su victoria aparente, ante la idea de sus adversarios sobre la preeminencia de la música en la ópera, preeminencia tal que á la música y no á la poesía debía la ópera su éxito. Voltaire se había inclinado en teoría á admitir la primera manera de ver, pero la realidad le llevó á esta proposición desesperante: «Lo que es demasiado tonto para decirlo hablado, se canta.» En Alemania el mismo problema planteado por Lessing era discutido por Schiller y Gœthe y ambos se inclinaron hacia los desarrollos más favorables á la ópera. Pero Gœthe, por una contradicción incomprensible con su opinión teórica, confirmó á pesar suyo las palabras de Voltaire, componiendo varios textos de ópera de una trivialidad marcadísima,

Las opiniones favorables á la ópera sostenidas por las cabezas mejor organizadas, aunque desmentidas por la realidad, proporcionaban el testimonio de la posibilidad, próxima en apariencia, de llegar á la perfección en el drama por medio de una bien entendida unión de la poesía y la música. Aquellas opiniones hacían traición al mismo tiempo á los defectos radicales de la ópera, defectos que no podían por su naturaleza dejarse sentir desde luego sobre el músico, y

debían escapar necesariamente al literato. El poeta que tampoco era músico, encontraba en la ópera un conjunto invariable de formas musicales, y este conjunto le prescribía de antemano leyes determinadas á las cuales debía satisfacer el armazón dramático de que estaba encargado.

El poeta no podía cambiar nada en esas formas; eso solo pertenecía al músico. ¿Cuál era el valor de esas formas? Esto era lo que el poeta tomado como auxiliar, descubría sin quererlo, y lo descubría por la necesidad en que se hallaba de rebajar en la invención del asunto y la composición de los versos su talento de poeta hasta la frivolidad confesada, que Voltaire ha flagelado tan justamente. En realilidad no es necesario hacer ver la pobreza y el ridículo del género llamado *libreto de ópera*. En Francia los mejores ensayos del género han consistido más bien en velar el mal que en destruirlo. El mecanismo propio de la ópera ha permauecido siempre un objeto extraño al poeta; no podía tocarle sino sujetarse á él. Por esta razón, y salvas ligeras excepciones, ningún verdadero poeta haq uerido tener nada que ver con la ópera.

La cuestión ahora consiste en saber cómo el músico hubiera podido dar á la ópera su significación ideal, si el poeta no pudiera en la

parte real que le corresponde mantener las exigencias á que se somete toda obra dramática razonable. ¿Se debía esperar del músico, quien sin cesar y únicamente preocupado del perfeccionamiento de las formas puramente musicales, solo veía en la ópera un campo en que desplegar su propio talento? Habría algo de contradictorio y absurdo en concebir semejante actitud del músico, y esto es lo que bien claramente demostré en la primera parte de mi obra *Opera* y *Drama*. Extendiéndome acerca de las sublimes bellezas que produjeron los grandes maestros podía hacer luz sobre el lado flaco de sus obras sin atentar en modo alguno al renombre artístico de que gozan, porque yo encontraba la causa de esas imperfecciones en el vicio radical del género mismo. Pero el punto que me interesaba sobre todo después de una exposición de esta naturaleza, incómoda siempre, era demostrar que esa perfección ideal de la ópera, sueño de tantos espíritus superiores, suponia una primera condición: que la cooperación del poeta cambiase de carácter por completo. En este punto intenté demostrar que la misión del poeta en la ópera era decisiva á mis ojos, y por lo tanto había que aceptarla voluntariamente, habia de aspirar á ella; y para esto

yo indicaba por encima de todo las esperanzas de los grandes poetas que ya he nombrado, y sus deseos manifestados tan á menudo de ver la ópera elevada á la altura de un género ideal. Afanándome en saber lo que querían decir aquellas obstinadas esperanzas; encontraba la explicación en una tendencia natural del poeta á dominar la concepción y la forma, empleando para sus fines, las ideas abstractas y la lengua de manera que obren sobre la propia sensibilidad. Esa tendencia se manifiesta en la invención del asunto poético: El único cuadro de la vida humana que puede llamarse poetico es aquel en que los motivos que no tienen sentido sino para la inteligencia abstracta ocupan el lugar de los móviles puramente humanos que gobiernan el corazón. La misma tendencia es la ley soberana que preside á la forma y á la representación poética. El poeta intenta, en su lenguaje, sustituir al valor abstracto y convencional de las palabras su significación sensible y original. El trabajo retórico y el adorno (ya casi musical) de la rima son medios de asegurar al verso, á la frase, una potencia que cautiva como por encanto y gobierna fácilmente al sentimiento. Esencial al poeta, esa tendencia le conduce hasta el límite de su arte, límite que linda con la mú-

sica; y por lo tanto la obra más completa del poeta debería ser aquella que se armonizase en una perfecta música.

De todo esto yo deducía necesariamente que el *mito* es como la materia ideal del poeta. El mito es el poema primitivo y anónimo del pueblo, y le encontramos en todas las épocas recojido y manoseado sin cesar, por los grandes poetas de los períodos posteriores. Y es que en el mito, las relaciones humanas despojan casi completamente su forma convencional solo intelijible á la razón abstracta; y demuestran lo que la vida tiene de verdaderamente humano, de eternamente comprensible, enseñándolo bajo esa forma concreta, exclusiva de toda imitación, que dá á los verdaderos mitos un carácter individual, inconfundible. A estas investigaciones consagré la segunda parte del libro *Opera* y *Drama* y de todo deduje esta pregunta: ¿Cuál es la forma más perfecta con que debe representarse la materia poética ideal?

En la tercera parte examiné á fondo lo que lleva consigo la forma en su aspecto técnico, y hé aquí el resultado que me dieron las investigaciones. El desarrollo extraordinariamente rico y completamente desconocido á los pasados siglos, que ha tomado la músíca en nuestra época, permite ya sacar todo el par-

tido de que la forma es capaz. He aquí una grave tésis que siento no sea este el lugar oportuno de examinar de un modo concienzudo y profundo. Lo hice, á lo que creo bastante extensamente, en la tercera parte de mi libro.

Si intento aquí revelar en algunos rasgos mis ideas en este punto, reclamo al mismo tiempo de usted un voto de confianza, admitiendo que lo que se puede encontrar aquí de paradójico, viene apoyado con pruebas bien detalladas en el libro expresado.

Desde el nacimiento de las bellas artes entre los pueblos cristianos de Europa, se han desarrollado dos de ellas con una perfección que no tuvieron nunca en la antigüedad clásica. Hablo de la pintura y de la música. La perfección admirable y verdaderamente ideal que ha conseguido la pintura desde el primer siglo del renacimiento, es incontestable; y lo que caracteriza esa perfección ha sido muy bien estudiado. Solo tengo dos observaciones que hacer constar aquí en este punto: primero la novedad de ese fenómeno en la historia general del arte; y después, que ese desarrollo pertenece especialmente al arte moderno. La misma observación se aplica, en más alto grado de verdad y de importancia todavía, á la mú-

sica moderna. La armonía que la antigüedad ignoraba por completo, la extensión prodigiosa y el riquísimo desarrollo que ha recibido con la polifonía, son cosas cuya invención pertenece exclusivamente á los últimos siglos. No conocemos la música entre los griegos sino asociada al baile. El movimiento del baile subjetivaba la música y el poema, que el cantor recitaba como motivo de baile, á las leyes del ritmo. Esas leyes regulaban de una manera tan completa al verso y á la melodía, que la música griega no puede considerarse sino como baile expresado por sonidos y palabras. Motivos de baile fueron los que, constituyendo el campo de toda la música antigua, unidos originariamente al culto pagano y perpetuados en el pueblo, se conservaron después por las primeras comunidades cristianas, y se aplicaron por ellas á las ceremonias del nuevo culto á medida que se iba formando. La severidad de este culto que proscribía absolutamente el baile como cosa profana e impropia, debió hacer desaparecer lo que la melodía antigua tenía de carácter esencial, la vivacidad y la variedad extrema del ritmo, sustituyéndole en la melodía el ritmo desprovisto de toda especie de acento que fué peculiar del coral todavía usado en nuestros días en la iglesia.

Al perder la movilidad rítmica, la melodía perdía también su motivo particular de expresión. Al quitarle ese adorno del ritmo se la despojaba de casi toda su potencia expresiva, como es fácil comprenderlo á cualquiera que se la imagine separada de la armonía que hoy lleva unida. Para restablecer la expresión melódica de una manera conforme al espíritu cristiano, hubo que inventar la armonía polífona sobre la base del coro á cuatro voces, combinación que por su alternativa característica sirvió desde entonces de motivo á la expresión melódica de igual suerte que antes había servido el ritmo. Hasta que punto de expresión, no sospechado antes, llevó ese medio á la frase melódica, lo vemos claramente en las obras maestras verdaderamente incomparables de la música religiosa italiana. Las diferentes voces, únicamente destinadas á hacer percibir al oído el coro armónico fundamental con la nota de la melodía, recibieron también un desarrollo progresivo, lleno de libertad y de expresión. Con ayuda de lo que se llama el arte del contrapunto, cada una de las voces sometidas á la melodía propiamente dicha, llamándose *canto fermo*, pudo moverse con una expresión independiente, y engendró en las obras de los maestros un canto

religioso cuya ejecución producía en el alma un efecto tan maravilloso, tan profundo, que ningún otro hubiera podido comparársele.

La decadencia del arte religioso en Italia y el perfeccionamiento por los italianos de la melodía de ópera son dos hechos conexos que solo puedo considerar como un retroceso al paganismo. Mientras la iglesia declinaba, desarrollábase en los italianos gran afición por las aplicaciones profanas de la música. Se recurrió al medio más sencillo, el de devolver á la melodía su propiedad rítmica particular y aplicarla al canto del mismo modo que se había hecho con la danza. Entre el verso moderno que se había formado en armonía con la melodía cristiana, y la melodía *bailable* á que se asociaba, había incompatibilidades grandísimas. Pero no quiero detenerme aquí, y solo deseo hacer observar que esa melodía y ese verso eran casi completamente indiferentes el uno del otro, y que el movimiento de la melodía, capaz de todas las variaciones, dependia en definitiva casi únicamente de la voluntad del ejecutante. Una cosa sobre todo me determina á señalar la creación de la melodía como un paso retrógado y no como un progreso y es que no supo sacar ningún partido de lo que la música cristiana había inventa-

do y cuya importancia es incontestable: la armonía y la polifonía formando un cuerpo. Sobre una base armónica tan miserable que se pueda privar de todo acompañamiento, la melodía italiana de ópera se ha contentado también en cuanto á la relación de sus partes, con una estructura de períodos tan pobre, que el músico ilustrado de nuestro tiempo no puede ver sin sorpresa esa forma indigente y casi infantil del arte, cuyos estrechos límites condenan al compositor de genio á inmovilidad absoluta.

La misma necesidad de secularizar la música relígiosa se manifestó en Alemania, conduciendo á resultados de alguna importancia. Los maestros alemanes volvieron también á la melodia rítmica primitiva, tal como se había perpetuado sin interrupción en el pueblo bajo la forma de aires nacionales bailables. Pero en lugar de renunciar á la rica armonía de la música cristiana, aquellos maestros buscaron por el contrario dar á la música una perfección nueva asociando á la melodía rítmica un movimiento muy vivo. Esforzándose en llegar á combinar estrechamente el ritmo y la armonía en la expresión melódica. De esta manera no solo la polifonia conservó su libertad de movimiento, sino que fué llevada á un grado de perfección

tal, que cada una de las voces pudo, gracias al arte del contrapunto, contribuir con independencia á hacer la melodía rítmica, y resultó que la melodía no se hizo oir más, como antes, en el *canto fermo*, sino en cada una de las voces concertantes. De este modo, hasta el canto de iglesia pudo llegar á la posibilidad de obtener efectos de una potencia irresistible, de una variedad desconocida y exclusivamente propias á la música. Así podrá asegurarlo cualquiera que presencia una buena ejecución de las composiciones vocales de Sebastián Bach, especialmente el motete á ocho voces *Cantad á Dios un nuevo canto*, cuya melodía rítmica resuena á través de las olas de un océano de armonías.

El perfeccionamiento de la melodía rítmica sobre la base de la armonía cristiana debía llegar hasta los matices más delicados y más variados de la expresión en la música instrumental. Sín que usted tenga que ocuparse de la importancia de la orquesta relativamente á la intensidad, le ruego que se fije por ahora, en la extensión de formas que ha recibido la melodía de la danza primitiva. El perfeccionamiento del cuarteto de instrumentos de cuerda, hace prevalecer en la orquesta, como había prevalecido en el

concierto cantante de la música de iglesia, la dirección que consiste en tratar de una manera independiente las diferentes voces, relevando así á la orquesta de la posesión subalterna á que estaba reducida hasta entonces, como lo está hoy en la ópera italiana, en la cual solo desempeña el papel de acompañamiento rítmico armónico. Es del mayor interés (y es el único medio de explicarse la esencia de las formas musicales) observar aquí todos los esfuerzos de los maestros alemanes. Su objeto ha sido dar á la simple melodía de danza un desarrollo cada vez más amplio, enriquecerla y ensancharla por grados. Esta melodía consistía únicamente en un corto período de cuatro compases esenciales que se redoblaban y hasta multiplicaban. Darle mayor extensión y llegar así á una forma más vasta en que la armonía pudiera desarrollarse también con más riqueza, parece haber sido la tendencia fundamental de nuestros maestros. La forma especial de la fuga aplicada á la melodía de danza, suministró la ocasión de estender también la duración de la pieza, permitió hacer alternar la melodía en todas las voces reproduciéndola, ya abreviada, ya prolongada, exhibiéndola bajo aspectos variados por la modulación armónica, y conserván-

dole, por temas yuxtapuestos ó contrastados por el contrapunto, un movimiento interesante. El segundo procedimiento consistió en combinar en junto varias melodías de baile, haciéndolas alternar según su expresión característica y ligándolas por transiciones para las cuales suministra tantos recursos particulares el arte del contrapunto. Sobre tan sencilla base se elevó la sinfonía propiamente dicha. El genio de Haydn dió por la primera vez á esta forma sus vastas proporciones y por la inagotable variedad de los motivos, ligados y trasformados de mil maneras, llevó su potencia expresiva á una altura todavía desconocida. La melodía italiana de ópera había empezado á perecer por indigencia de estructura y de forma: pero gracias á los buenos cantantes, se sostenía en una esfera de gracia y de colorido desconocida por los maestros alemanes. Mozart fué el primero en descubrir tales bellezas y en dar á la ópera italiana el rico desarrollo de la música instrumental alemana, y á la melodía de orquesta toda la dulzura de la romanza cantada italiana. Los dos maestros Haydn y Mozart trasmitíeron su herencia tan rica y tan llena de promesas á Beethoven; y este llevó la sinfonía á tal amplitud y á tan gran potencia de forma, la llenó de

tan grande é irresistible variedad de riquezas melódicas, que la sinfonía de Beethoven se presenta siempre ante nosotros como una columna que indica al arte un nuevo período; y es que con esta sinfonía apareció en la faz de la tierra una obra á la cual no tiene nada que oponer, que se le aproxime ni se le parezca, el arte de ninguna epoca ni de ningún pueblo.

Los instrumentos hablan en esta sinfonía una lengua de que ninguna otra época había tenido conocimiento: porque la expresión puramente musical hasta en los matices de la más sorprendente diversidad, encadena al auditor, y conmueve su alma con una energía de que no es capaz ningún otro arte. Le revela en su variedad una regularidad tan libre y tan atrevida, que su potencia excede necesariamente á toda lógica, aunque las leyes de la lógica no estén contenídas en ella. La sinfonía debe, pues, aparecernos, en el sentido más riguroso, como la revelación de otro mundo. En el hecho nos revela un encadenamiento de los fenómenos conocídos, que difiere absolutamente del encadenamiento lógico habitual, presentando un carácter incontestable, el de imponerse á nosotros con la persuación más irresistible y de gobernar nuestros senti-

mientos con un imperio tan absoluto que confunde y desarma plenamente la razón lógica.

Una necesidad metafísica reservaba precisamente á nuestra época el descubrimiento del lenguaje que acabo de indicar, y esa necesidad reside, si no me equivoco, en el perfeccionamiento cada vez más convencional de los idiomas modernos. Si consideramos con atención la historia del desarrollo de las lenguas, vemos todavía hoy en las raíces de las palabras un origen del que resulta claramente que en el principio la formación de la idea de un objeto coincidía de una manera casi completa con la sensación personal que nos causaba; y quizá no es ridículo admitir que la primera lengua humana haya tenido con el canto una gran semejanza. Producto de una significación de las palabras, natural, personal y sensible, la lengua del hombre se desarrolló en una dirección cada vez más abstracta, y últimamente las palabras no conservaron más que una significación convencional. El sentimiento perdió toda participación en la inteligencia de los vocablos, al mismo tiempo que el órden y la relación de estos concluyó por depender de una manera exclusiva y absoluta de reglas que era preciso aprender.

En sus desenvolvimientos necesariamente paralelos, las costumbres y la lengua fueron igualmente sujetas á las convenciones cuyas leyes no eran inteligibles al sentimiento natural y no podian ser comprendidas sino por la reflexión que las recibía en la forma de máximas enseñadas. Desde que las lenguas modernas de Europa, separadas en ramas diferentes, han seguido con una tendencia cada vez más marcada sus perfeccionamientos puramente convencionales, la música se ha desarrollado por su parte y ha llegado á una potencia de expresión de que no existía la idea siquiera. Diríase que bajo la presión de las convenciones civilizadas, el sentimiento humano se ha exaltado y ha buscado una salida que le permitiese seguir las leyes de la lengua que le es propia, y de expresarse de un modo inteligible, con entera libertad y plena independencia de las leyes lógicas del pensamiento. La prodigiosa popularidad de la música en nuestra época, el interés siempre creciente que todas las clases de la sociedad toman en los generos de música más profundos, el afán cada día más marcado en hacer de la cultura musical una parte esencial de la educación, todos estos hechos, claros, evidentes, incontestables, testifican á la vez dos cosas: una, que el desa-

rrollo moderno de la música ha respondido á una necesidad profundamente sentida de la humanidad; otra, que la música, á pesar de la oscuridad de su lengua, según las leyes de la lógica, se hace necesariamente comprender del hombre con una potencia victoriosa que esas mismas leyes no poseen.

En presencia de estas novedades, cuyos alcances no podían pasar desapercíbidos, le quedaron á la poesía muy escasos elementos para desarrollarse. Era preciso que pasase de una manera completa al campo de la abstracción, de la pura combinación de las ideas, de la representación del mundo por medio de las leyes lógicas del pensamiento, obra qne pertenece á la filosofía y no á la poesía, ó bien debía fundirse íntimamente con la música, con esta música cuya potencia infinita nos han revelado las sinfonías de Beethoven. La poesía encontrará seguramente el medio de realizar esta unión; reconocerá que su secreta y profunda aspiración es resolverse finalmente en la música, en cuanto vea en la misma una necesidad que puede satisfacer. Para explicar esta necesidad, es preciso hacer constar, ante todo, esa inevitable fase en la marcha de la inteligencia humana en que esta se siente estimulada á descubrir la ley que preside al

encadenamiento de las causas, y en presencia de todo fenómeno que le impresiona fuertemente, se hace esta pregunta involuntaria: «¿Por qué?» Es una pregunta que no puede evitar ni la audición de una sinfonía: más aún, como no puede tener respuesta, produce confusión en la facultad de percibir las causas y suscita en el auditor un trastorno que no sólo es perjudicial, sino que puede ser el principio de un juicio radicalmente falso. Sólo el poeta puede responder á esa pregunta, á la vez trastornadora é inevitable, y hacer que cese de presentarse ó pueda facilmente eludirse. Para lograr este resultado es menester que el poeta esté poseído de un vivo sentimiento de las tendencias de la música y de su inagotable potencia de expresión; porque es preciso que construya su poema de manera que penetre hasta en las fibras más delicadas del tejido musical, y que la idea que expresa se resuelva enteramente en el sentimiento. La única forma poética aplicable en este caso, es aquella en que el poeta, en vez de describir sencillamente, ofrece de su objeto una representación real dirigida á los sentidos. Esa forma es el drama. En el momento en que se representa con la realídad escénica, el drama despierta en el espectador un inte-

rés profundo por una acción que se realiza ante él y que es en lo posible una fiel imitación de la vida humana. Este interés lleva, por sí mismo, los sentimientos de simpatía hasta una especie de éxtasis en que el hombre olvida la fatal pregunta del por qué. Entonces en el fuego de sus trasportes, se entrega sin resistencia á la dirección de las leyes nuevas, por las cuales la música se hace comprender tan maravíllosamente, y resuelven en una acepción muy profunda todas las confusiones que suscita el «¿Por qué?» citado más arriba.

En la tercera parte de mi ya referido escrito, intentaba determinar con precisión las leyes técnicas, según las cuales debe realizarse esa íntima fusión de la música y de la poesía en el drama. No esperará usted que repita aquí dicha ínvestigación. El bosquejo que precede le ha fatigado á usted sin duda, como me ha fatigado á mí; y me apercibo del cansancio que síento, porque casi he llegado al estado en que llegaba hace años cuando componía mis escritos teóricos; estado que imponía á mi cerebro un extraño suplicio. Era un estado anormal. ¡Dios me preserve de volver á caer en él! Lo que la concepción y la producción artística habían puesto para mí fuera de toda duda, me sen-

tia estimulado á tratarlo como un problema teórico, á fin de llegar á la claridad de una solución racional y reflexiva, y por esto me veía obligado á entregarme á la meditación abstracta. No hay nada más extraño y más penoso á una naturaleza de artista, que este procedimiento tan opuesto al procedimiento habitual; y de aquí que no puede entregarse en esa dirección con la calma y la sangre fría necesarias y propias del teórico de profesión. El artista se siente agitado por una impaciencia apasionada que le impide consagrar al cuidado del estilo el tiempo necesario. La concepción que implica la imágen completa de su objeto, quisiera obtenerla completa en cada proposición. La duda que le atormenta acerca del sitio del éxito, le lleva al mismo esfuerzo sin cesar repetido. Y todo esto concluye por llenarle de una especie de cólera y de irritación desconocidos para el teórico. Las enfadosas consecuencias de este estado violento, aumentan su trastorno; precipita la conclusión de su obra con la triste persuasión de no ser comprendido sino por quien como él tenga la intuición del artista.

El estado en que yo me encontraba era, además, una especie de combate. Intentaba expresar teóricamente lo que el antagonismo

de mis tendencias artísticas y de nuestras instituciones, particularmente de los teatros de ópera, no me permitía demostrar con claridad por la ejecución inmediata de una obra de arte. Sentíame aguijoneado á salir de esas angustias y á volver al ejercicio normal de mis facultades de artista. Realicé un plan dramático de proporciones tan vastas, que no siguiendo más que las exigencias de mi asunto, renunciaba de antemano á verla entrar en nuestro repertorio de ópera, Circunstancias bien extraordinarias se necesitaban para que ese drama musical que comprende una tetralogía completa se representase en público. Y no obstante, concebía su posibilidad despojándola de cuanto constituye la ópera moderna. Esta idea me hacía feliz, abría mis facultades apartándome de todo éxito teatral, me libraba á una producción sin límites, y en fin, me decidía por aliviar mis largos y crueles sufrimientos, á seguir mi propia voluntad. La referida obra, cuya composición musical está concluida hace tiempo, es el *Anillo de los Nibelungos*.

Yo estaba decidido, como he dicho, á prohibirme toda relación de artista con el público, para dedicarme por completo á la ejecución de mis nuevos planes, reparando con ellos el cansancio de mi penosa excur-

sión por el dominio de la teoría especulativa. Gozaba entonces de una calma tan perfecta, que las absurdas contradicciones que mis escritos teóricos habían levantado casi por todas partes, no pudieron inquietarme en nada. De repente, mis relaciones con el público tomaron otro aspecto, con el cual yo no había contado. Mis óperas hacían camino. Entre ellas hahía una, *Lohengrin,* en cuya ejecución yo no había tomado ninguna parte. Las demás las hice representar en los teatros en que desempeñaba algún cargo. Se extendían mis óperas por todas partes y se extendían con un éxito cada vez más creciente, pasando de un teatro á otro por toda Alemania y adquiriendo una popularidad sostenida é incontestable. Este hecho me causaba, en realidad, extraña sorpresa, pero me permitió hacer una vez más observaciones que ya se me habían presentado. Algunas ejecuciones de perfección poco común, y el efecto que habían producido, me revelaban, claramente, excepciones y posibilidades que, como ya he indicado, me hacían concebir proyectos de un alcance absolutamente ideal. Yo no había asistido á ninguna de esas numerosas ejecuciones de mis óperas, y no podía, por lo tanto, formar juicio, sino por las relaciones de amigos inteligentes y por

el éxito característico que esas ejecuciones obtenían ante el público. La idea que podía formar por las relaciones de los amigos no era de naturaleza á inspirarme sobre esas ejecuciones en general, una conclusión muy favorable, y lo mismo debo decir del carácter de la mayor parte de nuestras representaciones de ópera.' Cada vez me afirmaba más en mis tendencias pesimistas regocijándome en sus ventajas. Lo que encontraba aquí y allá de bueno y de distinguído me causaba tanto más placer cuanto menos lo esperaba. Los resultados que me informaban de vez en cuando me llenaban de nuevo ardor al mismo tiempo que de vivo reconocimiento; me había parecido hasta entonces que no era posible llegar á resultados excelentes, sino en condiciones generales nuevas, y los hechos me demostraban lo contrario.

Una cosa sobre todas me llamó la atención; la impresión extraordinaria que hacían mis óperas, á pesar de audiciones muy medianas que ordinariamente las desfiguraban. Recuerdo la antipatía, la hostilidad de los críticos que no habían visto en mis escritos publicados sobre arte, sino una abominación, que se empeñaban en demostrar que algunas óperas antiguas confirmaban en parte mis teorías y arremetían contra dichas

óperas. Pero la mayoría me animaba aplaudiendo las nuevas tendencias, y la crítica no pudo sofocar esos aplausos por más que se esforzase en sustraer el público de los teatros en que se rendía culto á las melodías italianas de Rossini. Es curioso recordar los inauditos trabajos que realizó la crítica contra mi obra, especialmente los que atañen al afán de advertir al público que no tirase su dinero por espectáculos que no serían de su agrado, puesto que esas melodías que tanto prefería no las encontraría en mis obras. Las óperas de Wagner, añadían, sólo se componen de recitados insípidos, de ininteligibles galimatías musicales, en una palabra, de *música del porvenir*,

Imagínese usted la impresión que me produjeron las informaciones que me anunciaron el grande éxito que mis óperas obtuvieron en Alemania, y del cambio de juicio y de sentimientos en gentes que hasta entonces sólo habían gustado la tendencia lasciva de la ópera y del bailable y que habían rechazado con desden y con horror, todo estímulo á conceder su atención á una tendencia más séria del drama musical. Permítame ahora que le trace aunque brevemente las conclusiones saludables que deduje de tales informaciones.

Es evidente que no se trataba del mayor ó menor alcance de mi talento: los mismos críticos más hostiles no se declaraban contra este talento, sino contra la dirección que yo había seguido y procuraban explicar mi éxito definitivo diciendo que mi talento valía más que mi tendencia. Completamente insensible á lo que de lisonjero podría tener este juicío acerca de mis facultades sólo de una cosa me felicitaba y era: del instinto seguro que me había guiado á la idea de una igual y recíproca penetración de la música y de la poesía, como condición de una obra de arte capaz de operar, por la representación escénica, una impresión irresistible y de hacer que, en su presencia, toda reflexión voluntaria se desvaneciera en el sentimiento puramente humano. Actualmente veía producido este efecto, á pesar de las debilidades todavía muy grandes de la ejecución, á cuya exactitnd, por otra parte, he de atribuir forzosamente tanta importancia. Motivos había para hacerme concebir ideas más atrevidas, de la omnipotente eficacia de la música. Habré de explicarme más categóricamente de este alcance sin límite y así lo haré en breve,

Es un punto difícil y de importancia extrema, sobre el cual, no puedo aspirar á ser

muy explícito, sino á condición de ocuparme exclusivamente de la forma. En mis escritos teóricos había intentado determinar la forma al mismo tiempo que la sustancia, y no podía hacerlo teóricamente sino de una manera abstracta: así es, que me exponía á una oscuridad inevitable, y á graves interpretaciones. Ahora quisiera á toda costa no tener que recurrir á un procedimiento de esa clase para hacer entender mis ideas. No desconozco, sin embargo, el inconveniente que hay en hablar de una forma sin determinar la sustancia de alguna manera. Lo confesé al principio, la invitación que usted me ha dirigido para que le presente al mismo tiempo una traducción de mis poemas de ópera, era lo único que podía decidirme á suministrarle aclaraciones positivas sobre la marcha de mis ideas, tanto al menos cuanto puedo explícármela yo mismo. Permítame usted, pues, que le diga algunas palabras de estos poemas; así estaré más á mis anchas para hablarle después de la forma musical, tan importante aquí y sobre la que han circulado tan falsos juicios.

Ante todo, dispénseme usted, si sólo puedo ofrecerle de estos poemas una traducción en prosa. Las dificultades sin fin que ha sido preciso sobrepujar en la versión del *Tan-*

nhauser con quien el público parisiense trabará conocimiento en breve, por una ejecución escénica completa, han demostrado que trabajos de esta índole requerían un tiempo que no podía consagrarse actualmente á la traducción de mis restantes obras. No cabe duda de que estos poemas, presentados bajo una forma poética, le causarían distinta impresión; mas es cosa de que debo prescindir, viéndome reducido á señalarle el carácter de los asuntos, su tendencia, y el modo dramático en que están tratados. Esto le facilitará á usted, comprender qué parte ha tomado el espíritu de la música en la concepción y en la ejecución de estos trabajos. ¡Ojalá baste esta traducción que no aspira más que á presentar el texto con toda la exactitud literal que comporta semejante trabajo!

Los tres primeros poemas, *El Buque Fantasma, Tannhauser* y *Lohengrin* estaban completamente terminados, letra y música, antes de la composición de mis escritos teóricos, y hasta habían sido representados ya, exceptuando el *Lohengrin*. Podría, por lo tanto, si los asuntos me permitiesen efectuarlo de una manera completa, trazar, por medio de estos poemas, la marcha de las ideas que presidieron á mis trabajos sucesivos hasta el punto en que hube de darme cuenta

teóricamente de mi procedimiento. Esta observación no tiene otro objeto que patentizar el profundo error de los que creyeron poderme atribuir en estas tres obras el pensamiento preconcebido de aplicar las reglas abstractas que me había impuesto. Mis conclusiones más atrevidas relativamente al drama musical, se impusieron porque en aquella época llevaba ya en mi cabeza el plan de mi gran drama de los *Nibelungos*, cuyo libro tenía ya escrito en parte; y desde luego había revestido tal forma en mi pensamiento que mi teoría no era otra cosa que una expresión abstracta de lo que se había desarrollado en mí como producción expontánea. Mi sistema, propiamente dicho, si á toda costa se quiere usar esta palabra, no tiene en las indicadas obras sino una aplicación muy restringida.

No sucede lo mismo en *Tristán é Isolda* que empecé y acabé cuando estaba completamente hecha la música de gran parte de mi tetralogía de los *Nibelungos*. Lo que me indujo á interrumpir este gran trabajo fué el deseo de dar una obra de proporciones más modestas y de menores exigencias escenicas, más fácil, por lo tanto, de ejecutar y de representar. Este deseo nació en mí ante todo, de la necesidad de oir todavía, después

de tan largo intérvalo, música mía, y después de los favorables informes que recibía de la ejecución de mis antiguas óperas en Alemania, informes que me reconciliaban con la escena, y me devolvían la esperanza de ver este deseo realizado una ver más. Ahora se puede apreciar esta obra, según las leyes más rigurosas que se desprenden de mis afirmaciones teóricas. No es que haya sido modelada sobre mi sistema, porque entonces habia yo olvidado absolutamente toda teoría. Por el contrario, me había movido con la mayor libertad y la más completa independencia de toda preocupación teórica. Durante la composición, yo sentía las veces que mi impulso me hacía traspasar los límites de mi sistema. Puede usted creerme, no hay felicidad superior á esa perfecta expontaneidad del artista en la creación, y yo la experimenté al componer mi *Tristán*. Tal vez la debía á la fuerza adquirida en el período de reflexión que había precedido. Era una imágen de lo que había hecho mi maestro enseñándome los artificios más difíciles del contrapunto. Me había fortificado, decía él, no para escribir fugas, sino para tener lo que no se adquiere sino pór un severo ejercicio: independencia y seguridad.

Aquí debo decir algunas palabras de *Rien-*

zi, ópera que había precedido al *Buque fantasma*, y en la cual se encuentra el fuego, el brillo que busca la juventud. Esa obra fué en Alemania mí primer éxito, no solo en el tcatro de Dresde donde la estrené, sino después en la mayor parte de los teatros donde se ha representado con las demás óperas mías. Concebida y ejecutada bajo el imperío de la emulación que había escítado en mí las impresiones de las óperas heróicas de Spontini, y el género brillante de la Gran Opera de París, *Rienzi* era un atrevimiento ante los nombres de Auber, Meyerbeer y Halevy. Bien lejos estoy de atribuir á dicha obra ninguna importancia particular, porque no marca todavía de un modo bien claro ninguna fase esencial en el desarrollo de las tendencias artísticas que me dominaron más tarde. No trato de hacer aquí ostentación de mis triunfos como compositor, sino de esclarecer una tendencia todavía incierta de mis facultades. Terminé el *Rienzi* durante mi primera estancia en París, en frente de los explendores de la Gran Opera, y yo era bastante presuntuoso para concebir el deseo y halagarme con la esperanza de ver representar mi obra. Si alguna vez debía realizarse este deseo, de seguro que le parecerán á usted muy singulares, como á mí, los aza-

res de la suerte que, entre el deseo y su realización, han dejado transcurrir un intervalo tan largo, acumulando experiencias que alejaron, y no poco, este deseo de mi corazón.

Esta ópera, ejecutada en proporciones vastísimas, fué seguida inmediatamente de *El Buque Fantasma* que según mi primera idea no debía tener más que un acto. Véase como el brillo del ideal parisien había ya palidecido para mí; empezaba ya á sacar las leyes, destinadas á determinar la forma de mis pensamientos, de un manantial distinto del de la publicidad oficial que se extendía á mi vista. Las disposiciones de mi espíritu se encuentran bien reflejadas en *El Buque Fantasma*. Podrán no tener valor poético alguno, pero lo que si sé es que desde entonces sentí, al componerlo, una libertad distinta de cuando tracé el libreto de *Rienzi*, por cuanto en este no pensaba aún sino en un texto de ópera que me permitiese reunir todas las formas admitidas y hasta obligadas de la gran ópera propiamente dicha: introducciones, finales, comparsas, duos, tercetos, etc. y desplegar toda la posible riqueza,

En esta obra y en cuantas la han seguido, tomé el partido de mudar de asuntos; de una vez para siempre abandoné el terreno de la historia y me establecí en el de la leyenda.

Absténgome de indicar aquí las disposiciones intimas que me guiaron en esta resolución; solamente haré notar la influencia que la naturaleza de los asuntos elegidos por mí ha ejercido en el carácter de la forma poética y sobre todo de la forma musical. Todos los detalles necesarios para describir y representar el hecho histórico y sus accidentes, todos los detalles que, para ser comprendida perfectamente, exige una época especial y remota historia, que los autores contemporáneos de dramas y novelas históricas deducen por esta razón de una manera tan circunstanciada, podía dejarlos á un lado. Estaba manumitido de la obligación de tratar la poesía, y la música sobre todo, de una manera incompatible con ellos y principalmente con la última. La leyenda, cualquiera que sea la época y la nación á que pertenezca, tiene la ventaja de comprender exclusivamente todo lo que esta época y esta nación tienen de puramente humano, y de presentarlo bajo una forma original fácilmente perceptible al primer golpe de vista. Una balada, un refran popular, bastan para representarse en un instante ese carácter con los rasgos más marcados y precisos. Ese colorido legendario que reviste un acontecimiento puramente humano, posee además

una ventaja esencial entre todas: que hace muy fácil al poeta la misión que yo le imponía hace un instante de prevenir y resolver la cuestión del ¿por que? El carácter de la escena y el tono de la leyenda, contribuyen juntos á poner el espíritu en ese estado de *ensueño* que le lleva en breve á la *clarividencia*, y el espíritu descubre entonces un nuevo encadenamiento de los fenómenos del mundo, que sus ojos no podían percibir en el estado de vigilia ordinaria; de donde nacía esa inquietud que le llevaba á preguntar incesantemente ¿por que? como para poner fin á los terrores que le asediaban en presencia del incomprensible misterio de ese mundo que actualmente se le ha hecho tan inteligible y tan claro. Ahora ya no le será á usted difícil comprender cómo, al fin, la música acaba y completa el encanto de donde surge esa especie de *clarividencia*.

Así, por la razón que acabo de manifestarle, el carácter legendario del asunto asegura una ventaja de alto precio en la ejecución, pues, por una parte, la sencillez de la acción, su marcha, cuya sucesión se abarca fácilmente de una sola ojeada, permite no detenerse poco ni mucho en la explicación de los incidentes exteriores, y por otra, permite consagrar la mayor parte del poema al desen-

volvimiento de los motivos interiores de la acción, para que éstos despierten ecos simpáticos en el fondo del alma.

Desde el primer exámen que haga usted del conjunto de mis poemas, echará de ver que la ventaja que acabo de mencionar no se me reveló sino por grados, y que he aprendido también gradualmente á sacar partido de ella. El incremento de volumen material, en cada poema, justifica ya esta observación. Luego notará usted que la preocupación que me impedía, al principio, dar á la poesía un desenvolvimiento más amplio, prevenía especialmente de encontrarme aún demasiado preocupado de la forma tradicional de la música de ópera, pues esta forma había hecho imposible hasta ahora un poema que hubiese excluído numerosas representaciones de las mismas palabras. En el *Buque Fantasma*, lo único que principalmente me propuse fué no salir de los rasgos más simples de la acción, desterrar todo detalle supérfluo y toda intriga tomada de la vida vulgar, y en cambio desarrollar mayormente los rasgos á propósito para colocar en su verdadera luz, el colorido característico del asunto legendario: este colorido, en efecto, parecíame completamente apropiado á los motivos internos de la acción, y se identificaba por consiguiente, con la acción misma.

Presumo que encontrará usted mucho más vigor en el desarrollo de la acción del *Tannhauser* por motivos interiores. La catástrofe final nacé aquí sin el menor esfuerzo de una lucha lírica y poética en que ninguna otra potencia sino la de las más secretas disposiciones morales determina el desenlace, por manera que la forma misma de este desenlace surge de un elemento puramente lírico.

El interés de *Lohengrin* reposa por completo en una peripecia que se realiza en el corazón de Elsa y que se refiere á todos los misterios del alma. La duración de un hechizo que produce una felicidad maravillosa y lo llena todo de la seguridad más completa, depende de la sola condición de que nunca se profiera la pregunta: «¿de donde vienes?» Pero la fatalidad arranca violentamente de un corazón de mujer esa pregunta y el hechizo desaparece. Puede comprenderse la relación particular de esta pregunta trágica con el *por qué* teórico de que he hablado más arriba.

Lo repito: también yo me había visto arrastrado á dirigirme estas dos preguntas: «¿De dónde? ¿Por qué?» que habían desvanecido por luengo período el hechizo de mi arte. Empero, el tiempo de mi penitencia me

había enseñado á triunfar de este impulso. Todas mis dudas se habían disipado cuando me puse á trabajar en mi *Tristán é Isolda*. Sumergíme entonces con entera confianza en las profundidades del alma y sus misterios; y de este centro íntimo del mundo ví surgir su forma exterior. Examinando este poema, se convencerá usted de que el detalle infinito á que el poeta, al tratar un asunto histórico, se ve obligado para explicar el eslabonamiento exterior de la acción á expensas del desarrollo claro de los motivos interiores, este detalle, repito, reservele exclusivamente á los últimos. La vida y la muerte, la importancia y la existencia del mundo exterior, todo depende aquí de los movimientos interiores del alma. La acción que se realiza depende de una sola causa, del alma que la provoca, y esa acción brilla tal y como el alma había pensado en sus sueños. Puede creerse que algunos puntos de *Tristán é Isolda* entran demasiado en los detalles íntimos; pero si se consiente respecto del libro, ¿cómo se ha de impedir un desarrollo semejante al músico?

En el *Buque Fantasma* los versos estaban calculados para que una frecuente repetición de las frases y de las palabras que eran el soporte de la melodía, diese al poema la

extensión que reclamaba la misma melodía. Pero en *Tristán* no hay una sola repetición de palabras; la red, el tejido de estas tiene toda la extensión destinada á la melodía, en una palabra, la melodía está ya construída poéticamente.

Debo creer que mi procedimiento ha producido una fusión infinitamente más íntima del poema y de la música que los procedimientos anteriores, y que se encontrará en la ejecución poética de *Tristán* más valor del que representaban mis trabajos anteriores, lo cual conduce á una conclusión inevitable, la de que la forma musical ya completamente figurada en el poema tiene que ser más ventajosa, para la poesía. De consiguiente, si sólo por estar figurada en el poema, la forma musical le da un valor particular y que responde exactamente al fin *poético*, ya sólo se trata de saber si la forma musical de la melodía pierde en ello algo de la libertad de su marcha y de su desenvolvimiento.

Contestaré á esta cuestión en nombre del músico diciendo plenamente convencido de la exactitud de la afirmación: todo lo contrario, la melodía y la forma, gracias á este procedimiento, comportan una riqueza de desenvolvimiento inagotable y de que, sin él, no cabía formarse idea.

No creo poder terminar mejor estas aclaraciones que por una demostración teórica de lo que acabo de afirmar. Lo intentaré ocupándome solamente de la forma musical, ó más bien dicho de la *melodía*. Se oye exclamar incesantemente á nuestros simpáticos dilettanti. ¡La melodía, la melodía! y esto demuestra que les sugieren esta idea obras en que se encuentran al lado de la verdadera melodía pasajes sonoros exentos de la misma, y que sirven ante todo para dar á la melodía tal como ellos la entienden el relieve que desean. La ópera reunía en Italia un público que consagraba la noche á la diversión y se proporcionaba como tal la de la música cantada en la escena. De vez en cuando se prestaba alguna atención á la música, al hacer una pausa en la conversación. La música acompañaba al ruído de las tertulias, como el choque de los platos en las comidas de aparato. Esas eran las partituras italianas. Cada una de ellas debía contener y contenía una romanza que se escuchaba con placer y que hacía interrumpir las conversaciones. El compositor que lograba llamar la atención del público interrumpiendo con su música siete ú ocho veces las conversaciones, visitas y ruídos era un hombre de genio y se le consideraba como po-

tente creador do melodías. Ahora bien, si un público semejante se encuentra en presencia de una obra que requiere igual atención durante todas sus escenas; si se ve despojado de sus costumbres; si para buscar y encontrar las melodías tiene que prescindir de sus agradables conversaciones; ¿qué ha de suceder? Forzosamente ese público echa de menos aquella media docena de melodías que le divertía antes dejándole tiempo para la chismografía.

En realidad lo que la preocupación vulgar ha hecho pasar por riqueza debe ser considerado por todo espíritu ilustrado soberana pobreza. Las exigencias fundadas en este error pueden perdonarse á la masa del público, pero no á los críticos. Veamos, pues, de entendernos en cuanto quepa sobre este error y su origen. Establezcamos desde luego que *la única forma de la música es la melodía*, que sin melodía no puede concebirse la música, y que música y melodía son rigurosamente inseparables. Decir de una música que no tiene melodia, quiere decir solamente, en su acepción más elevada, que el músico no ha conseguido la obtención de una forma saliente que gobierne con seguridad el sentimiento. Y esto indica sencillamente que el compositor se halla destituído de talento y

que este defecto de originalidad le ha reducido á componer con frases melódicas manoseadas y por consiguiente indiferentes al oído. Pero, en boca del aficionado ignorante y en presencia de una verdadera música, este fallo solo tiene una significación, y es; que se habla de una forma extricta de la melodía que, como hemos visto pertenece á la infancia del arte musical; asi pues, el no hallar grata otra forma que esta, debe parecernos cosa pueril en verdad. Aquí, pues, trátase no tanto de la melodía como de la pura forma de danza que revistió en un principio exclusivamente,

Lo confieso; no quisiera haber dicho nada que rebajase el origen primitivo de la forma melódica. Creo haber demostrado que es el principio de la forma acabada de la sinfonía de Beethoven, lo cual bastaría para que se le concediese un reconocimiento eterno. Pero esta forma que en la ópera italiana ha quedado en estado rudimentario, ha recibido en la sinfonía una extensión y una perfección que es en este primer estado como la planta coronada de flores. Admito, pues, plenamente la importancia de la forma melódica primitiva como forma de danza: y fiel al principio que toda forma debe llevar, aun en su más alto desarrollo, huellas perfectamente

conocidas de su origen bajo pena de ser ininteligible, pretendo encontrar esta forma de danza hasta en la sinfonía de Beethoven y que esta sinfonía, en cuanto á tejido melódico, debe ser considerada como una idealización de esa misma forma de danza.

Observemos ante todo que esta forma se extiende por todas las partes de la sinfonía, formando la antítesis de la ópera italiana. En efecto, en la ópera la melodía se encuentra por trozos aislados entre los cuales se extienden intervalos llenos por una música que no hemos podido caracterizar sino por la ausencia de toda melodía, por que no tiene nada que la diferencie esencialmente del simple ruído. Entre los predecesores de Beethoven vemos todavía lagunas, aun en los trozos sinfónicos, entre los motivos melódicos principales. Verdad es que Haydn, entre otros, había conseguido dar á esos períodos intermedios un valor muy interesante. Mozart, por el contrario, se aproximaba más á la concepción italiana de la forma melódica, y había caído más de una vez en el uso de las frases banales, que nos muestran, con frecuencia, esos períodos armónicos bajo un aspecto parecido al de la *música de mesa*, es decir; de una música que, entre las agradables melodías que deja oir, por intervalos,

ofrece todavía un ruído propio para excitar la conversación. Tal es, al menos la impresión que me causan esas semi-cadencias que reaparecen habitualmente en las sinfonías de Mozart y se prolongan con tanto alboroto. Paréceme estar oyendo puesto en música el ruído de un regio banquete. Las combinaciones de Beethoven, completamente originales, verdaderos rasgos de genio, tuvieron por objeto hacer desaparecer hasta las últimas huellas de esos fatales períodos intermedios, dando á los ligados de las melodías principales todo el carácter de la melodía. Sería muy interesante estudiar estas combinaciones, pero no puedo hacerlo ahora porque me llevaría muy lejos. Debo, sin embargo, llamar la atención sobre la construcción de la primera parte de la sinfonía de Beethoven. En ella vemos la melodía de danza, propiamente dicha, descompuesta hasta en sus partes constituyentes más pequeñas; cada una de estas partes, que generalmente solo se componen de dos notas, se halla colocada sucesivamente de tal modo por el alternativo predominio del ritmo y de la armonía, que resalta más clara y vigorosa. Estas partes se reunen para formar combinaciones siempre nuevas que ya se agrandan como torrentes, ya giran como torbelli-

nos, y siempre cautivan con tanta fuerza por el atractivo de su movimiento plástico, que lejos de poder sustraerse un solo instante á la impresión que producen, el oyente llega en su interés al último grado de intensidad y se ve obligado á reconocer en cada acorde armónico, en cada pausa rítmica una significación melódica. El resultado completamente nuevo de este procedimiento fué, pues, extender la melodía por el rico desarrollo de todos los motivos que ella contiene hasta formar un trozo de proporciones vastas y de notable duración; trozo que no es otra cosa que una melodía única y rigurosamente contínua.

Es sorprendente que este modo á que se ha llegado en el dominio de la música instrumental, haya sido también aplicado por los maestros alemanes á la música mixta compuesta de coros y orquesta, y no lo haya sido nunca á la ópera. Beethoven lo aplicó en los coros y en la orquesta de su gran misa casi como en la sinfonía; podía tratarla á la manera de una sinfonía porque las palabras del texto litúrgico que todo el mundo conoce y que solo tiene una significación simbólica, le ofrecían, como la misma melodía de danza, una forma que podía descomponer casi de la misma manera. Pero un

músico inteligente no podía proceder del mismo modo con las palabras de un poema dramático porque estas deben presentar no una significación puramente simbólica, sino una sucesión lógica determinada. Esto no podía entenderse, por lo demás, sino con respecto à palabras destinadas á revestir únicamente las formas tradicionales de la ópera, siendo posible siempre, por el contrario, mantener el poema en estado de contraparte poética de la forma sinfónica, con tal que, perfectamente llenado por esta rica forma, respondiese al mismo tiempo con la mayor exactitud á las leyes fundamentales del drama. Aquí toco á un problema sumamente difícil de tratar teóricamente. Para entendernos con más claridad lo mejor será recurrir á la metáfora.

He llamado á la sinfonía el ideal realizado de la melodía de danza. En efecto, la sinfonía de Beethoven contiene todavía en la parte designada con el nombre de *scherzo* ó *minuetto* una verdadera músIca de danza en su forma primitiva, y se puede bailar perfectamente acompañado por ella. Diríase que un instinto poderoso ha llevado al compositor á tocar, una vez al menos en el curso de la obra, el principio en que esta descansa, á la manera como se toca con el pie el

agua del baño donde uno va á sumergerse. En los demás períodos va alejándose de la forma que permitiría ejecutar, con su música, una danza real; convendría al menos, que fuese una danza tan ideal que guardase con la danza primitiva la misma relación que la sinfonía con la melodía bailable original. De ahí la especie de temor que siente el compositor á excederse de ciertos límites de la expresión musical, por ejemplo; elevar á demasiada altura la tendencia apasionada y trágica, pues con ello despertaría emociones y una espera que harían germinar en el oyente la pregunta importuna «¿por qué?» pregunta á que el músico no puede contestar de una manera satisfactoria.

Pues bien, esa danza que corresponde con rigurosídad á su música, esa forma ideal de la danza es, en realidad la acción dramática. Su relación á la danza primitiva es exactamente la de la sinfonía á la sencilla melodía bailable. Ya la danza popular original expresa una acción, casi siempre las peripecias de una historia de amor; esta danza sencilla que nace de las relaciones materiales, concebida en su más amplio desarrollo y llevada hasta la manifestación de los movimientos del alma, no es otra cosa que la acción dramática. Que esta acción no

se representa en la danza moderna de una manera satisfactoria, no necesita demostración. La danza es digna hermana de la ópera y hasta es de la misma edad, habiendo nacido del mismo principio defectuoso: así es que marchan juntos como ocultando recíprocamente sus debilidades.

Un programa es más á propósito para suscitar la cuestión del «¿por qué?» que para satisfacerla. No es por lo tanto un programa lo que puede expresar el sentido de la sinfonía sino una acción dramática representada en la escena.

De esta aserción he dado antes los motivos. Solo me resta, ahora, indicar cómo la forma melódica puede ser ensanchada, vivificada, y qué clase de influencia puede ejercer en ella un libreto que responda perfectamente á su carácter. El poeta que tiene el sentimiento del inagotable poder de expresión de la melodía sinfónica, ha de restringir su dominio aproximándose á matices infinitamente profundos y delicados de esa melodía que dá á su expresión, por medio de una sola modulación armónica, la más penetrante energía. La forma estrecha de la melodía de ópera que se le imponía en otro tiempo no le obligará hoy á dar por todo trabajo un croquis seco y vacío; por el con-

trario, aprenderá del músico un secreto que ha permanecido oculto al músico mismo: y es que la melodía es susceptible de un desarrollo infinitamente más rico del que la sinfonía misma ha podido entrever, y llevado por este presentimiento el poeta trazará el plan de sus creaciones con una libertad sin límites. El sinfonista se ligaba tímidamente á la forma bailable primitiva y no se atrevía á perder de vista, en interés de la expresión, los caminos que le tenían en relación con dicha forma. Pero ahora el poeta le grita: «Lánzate sin temor en las olas sin límites de la pleamar de la música. Apoya tu mano en la mía y nunca te alejarás de lo que hay más inteligible á cada hombre, porque conmigo permanecerás siempre en el firme terreno de la acción dramática, y esta acción representada en la escena es el más claro y el más fácil de comprender de todos los poemas. Abre, pues, los brazos á la melodía, que ella se extienda como un torrente contínuo á través de la obra entera; expresa en ella lo que yo no digo porque tú solamente puedes decirlo, y mi silencio lo dirá todo, porque yo te llevo de la mano.»

En realidad, la grandeza del poeta se mide sobre todo por lo que se abstiene de decir á fin de que lo digamos nosótros. El músico es

el que hace oir claramente lo que no se dice, y la forma infalible de su expresivo y clarísimo silencio es la *melodía infinita*,

Evidentemente el sinfonista no podría formar esta melodía sino tuviera su órgano propio, es decir, la orquesta. Pero tiene que hacer un empleo distinto del que hace el compositor de ópera italiana, en cuyas manos la orquesta no es más que una monstruosa guitarra para acompañar las árias. ¿Tengo necesidad de insistir en esto?

La orquesta llegará (con el drama tal como lo concibo) á una relación un poco análoga á la del coro trágico de los griegos con la acción dramática. El coro estaba siempre presente, los motivos de la acción que se realizaba, se desarrollaban á su vista, y trataba de sondear esos motivos para formar juicio sobre la acción. Solo que el coro no tomaba generalmente parte en el drama sino por sus reflexiones, permaneciendo extraño á la acción lo mismo que á los motivos que la producían. La orquesta del sinfonista moderno, por el contrario, está mezclada á los motivos de la acción por una participación íntima; porque si por una parte, como cuerpo de armonía solo hace posible la expresión precisa de la melodía, por otra parte mantiene el curso de la melodía misma de mane-

nera que los motivos se infiltran en el corazón con la más irresistible energía. Si consideramos, y conviene hacerlo, como la forma artística ideal la que puede ser enteramente comprendida sin reflexión y que hace pasar rectamente al corazón la concepción del artista en toda su pureza; si reconocemos esa forma ideal en el drama musical que satisface á las condiciones mencionadas hasta aquí, la orquesta es el maravilloso instrumento por medio del cual solo esta forma es realizable. En frente de la orquesta y de la importancia que ha tomado, el coro al cual la ópera ha otorgado un lugar en la escena nada conserva de la significación del coro antiguo; eso salta á la vista; solo puede ser admitido á título de personaje activo y donde no es necesario con tal misión solo puede ser un obstáculo, porque su participación ideal en la acción ha pasado por completo á la orquesta.

Recurro una vez más á la metáfora para caracterizar la gran melodía tal como yo la concibo, que abraza la obra dramática toda entera, y para ello me atengo á la impresión que necesariamente debe producir. El detalle infinitamente variado que presenta debe ser patente, no solo al conocedor, sino al profano, á la naturaleza más sencilla, en

cuanto esta se entregue al recogimiento necesario. Debe, pues, producir en el alma una disposición semejante á la que produciría un hermoso bosque á la puesta del sol en el paseante que acaba de dejar los ruídos de la ciudad. Esta impresión que el lector analizará, según su propia experiencia, en todos sus efectos psicológicos, y esto el lo que tiene de particular, consiste en la percepción de un silencio cada vez más elocuente. Basta generalmente al fin del arte haber producido esta impresión fundamental, gobernar por ella al auditor y disponerle á una tendencia más elevada; porque, en realidad, dicha impresión despierta espontáneamente aspiraciones superiores. El paseante del bosque subyugado por esta impresión general, se abandona entonces á un recogimiento más durable: sus facultades, libres del tumulto y del ruído de la ciudad, adquieren un nuevo modo de percepción. Dotado, por decirlo así, de un sentido nuevo, su oído se hace más penetrante, distingue con creciente limpieza las voces de una variedad infinita que se levantan para él en el bosque diversificándose sin cesar; oye lo que cree no haber oído nunca; con el número acrece también de una manera extraña la intensidad: los sonidos se hacen cada vez más penetrantes; á medida

que oye mayor número de voces distintas, de modos diversos, reconoce en los sonidos la grande, la única melodía del bosque, esa misma melodía que al principio le había producido una impresión religiosa. Esa melodía dejará en él un gran recuerdo, pero no puede volverla á oir sin volver al bosque en una hermosa tarde al ponerse el sol. ¿Podría coger pájaros, ráfagas de aire, hojas y demás elementos qne constituyen los ruídos de las selvas, llevarlo todo á su casa y obtener allí la misma melodía? De ningún modo. ¿Qué podría oir entonces, como no fuera alguna melodia á la italiana?

En la exposición rápida que precede he olvidado mil detalles técnicos que se comprenderán al considerar que por su naluraleza misma esos detalles son, en la exposición teórica, de inagotable variedad. Quisiera explicarme claramente sobre todas las propiedades de la forma melódica, tal como la concibo; quisiera determinar con precisión sus relaciones con la melodía de ópera propiamente dicha y qué extensiones afecta así en lo relativo á la extructura de los períodos como en lo concerniente á la armonía: pero esto me obligaría precisamente á recaer en mi desgraciada tentativa de otros tiempos. Debo, pnes, limitarme á señalar al lector

las tendencias más generales, porque ya estamos en realidad muy cerca del punto en que los esclarecimientos solo pueden completarse por la misma obra de arte.

Equivocado andaría usted si, en estas últimas palabras, viese una calculada alusión á la representación próxima de mi *Tannhauser*. Conoce usted mi partitura del *Tristán* y aun cuando ni se me ocurre presentarla como modelo ideal, no dejará usted de concederme que pasar del *Tannhauser* al *Tristán*, representa un paso mayor que pasar desde mi primer objetivo ó sea la ópera moderna, al *Tannhauser*. Considerar estas aclaraciones, como una preparación al estreno del *Tannhauser*, sería pues, concebir en usted una esperanza muy errónea bajo ciertos conceptos. Si me fuera reservado ver acogido mi *Tannhauser* por el público parisiense, con el mismo favor que en Alemania, estoy seguro que debería también este éxito en gran parte, á las visibles analogias que enlazan esta ópera con las de mis predecesores, entre los cuales señalo, desde luego, á Weber. Sin embargo, este trabajo puede distinguirse hasta cierto punto de mis antecesores; permítame usted indicar por qué rasgos,

Todas las ideas que se desprenden rigu-

rosamente de un método ideal, se han presentado seguramente hace mucho tiempo á los grandes maestros. No he llegado á esas consecuencias por la reflexión abstracta, en cuanto á la posibilidad de una obra de arte ideal, sino más bien por lo que he visto en las obras de nuestros maestros. El gran Gluck encontraba también el obstáculo de esas formas tradicionales de la ópera, estrechas y mezquinas que no pudo ensanchar al principio, y que más bien dejó subsistir en conjunto sin conciliarlas. Pero sus sucesores llegaron paso á paso á engrandecer el ideal relacionando y engrandeciendo las formas. Lo grande, lo potente, lo bello en la concepción son elementos que se encuentran en muchas obras de los maestros célebres, y no me parece necesario examinar de cerca los ejemplos. Nadie tan satisfecho como yo por reconocerlo; nadie tan gustoso de encontrar, aun en las obras más débiles de los compositores frívolos, ciertos efectos que en ellas se encuentran; efectos que frecuentemente me han sorprendido aumentando mi idea sobre la potencia verdaderamente incomparable de la música, potencia que ya he señalado más arriba y que por la precisión irresistible, la expresión melódica eleva al cantante más destituído de talento por en-

cima de sus capacidades naturales y le permite producir un efecto dramático al que no podría llegar el artista más hábil en el drama recitado. Una sola cosa me causaba hacia mucho tiempo una desesperación profunda, y era no ver nunca en la ópera las grandes ventajas de la música dramática formando un conjunto vasto y contínuo impregnado de estilo igual y puro.

En las obras de primer orden encontraba al lado de las más nobles bellezas, cosas de un absurdo incomprensibles que solo eran convencionales y que llegaban hasta la trivialidad. Casi por todas partes encontramos esa odiosa yuxtaposición del recitado y del aria absolutos que oponen á toda especie de gran estilo un invencible obstáculo: el recitado absoluto, y la romanza absoluta. Cualquiera de estas cosas interrumpe, quiebra la continuidad de la corriente musical, aun de la que comporta un poema defectuoso. Con todo vemos á nuestros grandes maestros triunfar por completo de este inconveniente en sus más bellas escenas; ya dan al recitado una significación rítmica y melódica, enlazándole de una manera insensible al edificio más vasto de la melodía propiamente dicha. Después de haber sentado el potente efecto de este método, ¡cuál y cuan peno-

sa impresión sentimos, sin poderlo evitar cuando estalla de improviso el acorde trivial diciéndonos: «Ahora vais á oir de nuevo el recitado seco!» Después con idéntica sorpresa, la orquesta entera reanuda el *ritornello* ordinario para anunciar el aria, ese mismo *ritornello* que ya empleado en otra parte por el mismo maestro como transición, de una manera profundamente expresiva desplegaba á mis ojos una belleza y una plenitud de sentido que inundaba de interesantísima luz el fondo de la situación misma. Y cuando en pos de una de estas flores del arte vemos surgir inmediatamente un fragmento compuesto para halagar el gusto más bajo, ¿qué no experimentaremos? ¡Qué decepción cuando dominada el alma por una bella y noble frase, la vemos súbitamente decaer en cadencia trillada con los dos trinos obligados y la inevitable nota sostenida, olvidando entonces el cantante de repente, sus relaciones con el personaje á quien va dirigida esta frase y adelantándose al proscenio hacer seña á la claque para que bate palmas!

La verdad sea dicha, estas últimas inconsecuencias no se encuentran en nuestros verdaderos grandes maestros; hállanse más bien, en compositores en quienes sólo una

forma de esta ópera tiene de particular, lo que la distingue más quizá de las de mis antecesores consiste precisamente en eso. Para defenderme contra toda concesión, no necesitaba un gran valor. El artista que se dirige en su obra á la intuición expontánea, en vez de dirigirse á ideas abstractas, se deja llevar por un sentimiento ciego, pero seguro, á componer su obra, no para el inteligente sino para el público. Este público solo puede inquietar al artista por el elemento crítico que puede haber penetrado en él destruyendo la ingenuidad, el candor de las impresioues puramente humanas. Precisamente á causa del gran número de concesiones que encierra la ópera tal como ha sido hasta aquí, es apropósito para enmarañar las ideas del público, dejándolo incierto sobre lo que debe buscar y adoptar; porque el público está involuntariamente, obligado á entregarse á reflexiones atrevidas, prematuras, falsas, y ve también extenderse sobre su espíritu las prevenciones. Observamos, por el contrario, la seguridad de los juicios que el público lleva al teatro sobre el drama recitado. Nada en el mundo puede determinarle aquí á tener por razonable una acción absurda, por conveniente un discurso fuera de sazón, por verdad un acento que no lo

sea. Este hecho es el punto sólido, al cual es preciso atenerse para establecer en la ópera misma, entre el autor y el público, relaciones seguras y necesarias á su acuerdo mútuo. Mi *Tannhauser* puede distinguirse de la ópera propiamente dicha en otro concepto; me refiero al *poema dramático* en que se basa. Lejos de mi el pensamiento de atribuír á ese poema más valor del que tenga como producción poética propiamente dicha; sólo quiero hacer resaltar una circunstancia; que aunque basado en lo maravilloso legendario, contiene una acción dramática desarrollada cuyo fondo y ejecución no encierran absolutamente ninguna concesión á las exigencias banales de un libreto de ópera. Mi objeto es relacionar ante todo, al público en la acción dramática misma, sin que la pierda de vista un momento: todo el ornato musical, lejos de distraerlo, sólo debe parecerle un medio de representarla. La concesión que me he vedado tocante al asunto me ha manumitido pues al mismo tiempo de toda concesión en cuanto á la ejecución musical, y aquí se encuentra, bajo la forma más precisa y exacta, en qué consiste mi *innovación*. No consiste, ni mucho menos, en no se qué revolución arbitraria, puramente musical, cuya idea y cuya tendencia

han tenido a bien imputarme, con el bello calificativo de *música del porvenir*.

Concluyamos: á pesar de la enorme dificultad de lograr una traducción poètica del *Tannhauser* que lo reproduzca perfectamente, presento con confianza mi obra al público parisiense. Pocos años há no me habría decidido á dar este paso sin cierta vacilación; hoy lo hago con la resolución del hombre que obedece á un designio que nada tiene que ver con el deseo de especular. Este cambio de disposiciones lo debo, principalmente, á algunas felices relaciones que he adquirido desde mi última permanencia en París. Una de las que me llenó de más sorpresa y de gozo fué la de usted, puesto que me acogió cual un antiguo é íntimo amigo. Sin haber asistido jamás á la representación de ninguna de mis óperas en Alemania, estaba usted familiarizado desde largo tiempo, por una atenta lectura, con mis partituras y, según dice usted satisfecho de esta tarea. Su conocimiento excitó en usted el deseo de ver representar mis obras, inspirándole el pensamiento de que sus representacíones podrían producir en el público parisiense un efecto favorable y tal vez saludable. Usted ha contribuido más que otro alguno, á inspirarme confianza en mi em-

presa. Perdóneme usted si, en recompensa de tan delicadas atenciones, le he infligido la fatiga de leer estas explicaciones demasiado difusas. Perdóneme también el celo, excesivo quizá, que he empleado en contestar á los deseos de usted, y el haber, además, intentado dar á los amantes de mi arte, que se encuentran aquí, una idea de mis conceptos, que hubiera querido exponer con más claridad, ya que no tengo derecho á que vayan á buscarla en mis escritos sobre el arte publicados en otra época.

FIN

Teatro Antiguo y Moderno

Colección de las mejores obras dramáiicas

á 1 peseta el tomo

Ibsen.—Halvard Solness.—Hedda Gabler. Los puntales de la sociedad.—Un enemigo del pueblo.—Casa de muñeca.—La unión de los jóvenes.—Brand.—El pato silvestre.—Espectros.—La dama del mar.

Strindberg.—La señorita Julia.

Shakespeare.—Hamlet.—Otelo.—La fierecilla domada.

Balzac.—Lucha eterna.

Sudermann.—El Honor.

Marlowe.—Fausto.

Pagano.—Mas allá de la vida.—El dominador.

Maeterlinck.—La intrusa.—Los ciegos.—Interior.

Tirso de Molina.—D. Gil de las calzas verdes.—El vergonzoso en palacio.—La Villana de Vallecas.

Moratín.—El sí de las niñas.—El médico á palos.

Hauptmann.—Almas solitarias.

Calderón.—La vida es sueño.

BIBLIOTECA SELECTA

Janet.—El materialismo contemporáneo. *(Agotada).*—Filosofía de la felicidad, 1 peseta.

Ribot.—La filosofía de Schonenhauer, 1'50 pesetas.

Solustio.—Conjuración de Catilina, 0'75 pesetas.

Wagner.—Mis ideas, 1 peseta.

I. Farré y Carrió.—Gramática de la llengua catalana, 2 ptas.—Gramática castellana y catalana, 2 ptas.

Bofarull.—L' orfaneta de Menargues, 5 pesetas.

M. Durán y Bás.—Filosofía del derecho, 1 peseta.

Manual de la conversación ESPAÑOL-FRANCÉS.—1 tomo de más de 300 páginas 1 peseta.